



# Héctor Rojas Herazo: confesión total de un patiero

JORGE GARCÍA USTA

Fotografías: Fundación Rojas Herazo



*Un instante en la vida de Rojas Herazo.*

**H**ABLEMOS DE ese período fundamental de su vida y su arte: su infancia en Tolú. La casa y la familia.

La infancia, la casa y la familia son un todo. Niñez enduendada, henchida de pálpitos, sufriente y a la espera. Exactamente como la de cualquier hombre. Fui, por tanto, un niño enteramente normal. Creo que, de haber alguna diferencia, es la particularísima de toda vida humana. Y su aprovechamiento posterior. Ese período ha sido para mí un inagotable venero de recurrencias. No sólo he vuelto a él siempre que he necesitado elementos para expresarme sino que regreso, vivo en él, la mayor parte de mi tiempo. Muchas veces al día, por ejemplo.

— *El elemento primordial de su vida es su abuela, Mamá Buena, quien ha proporcionado el extraordinario sedimento de Celia. ¿Cómo fue su relación con ella?*

*Página anterior:*  
arriba, una calle de la ciudad de Tolú, allí nació el escritor en 1921.

*En el centro, casa en donde nació el escritor, totalmente restaurada. Esta fotografía fue tomada en 1985.*

*Abajo, fotografía del patio de la casa de su infancia, Tolú, tema de la obra (1985).*



— Mi abuela, como usted dice, ha sido el eje de mi vida. Ella es mi infancia. Lentamente se ha ido convirtiendo en una fuerza arquetípica, en algo trascendente que arroja y pretende explicar mis interrogantes centrales. Ha dejado de ser la abuela de un hombre particular para convertirse en la matriarca, en el símbolo mismo de la herencia y de la tierra. Su capacidad de sufrimiento, su elemental estoicismo, la energía de su corazón, me enseñaron y hormaron. Ella me nutre y justifica. Cuando decaigo en alguna forma, vuelvo a ella y en ella me reencuentro y adquiero renovadas energías. Anteo, no lo olvidemos, necesitaba ese contacto permanente con la tierra para seguir viviendo. Ella me enseñó, así mismo, el esplendor, la oculta riqueza de la ruina. Era el despojo por excelencia. Al comienzo, en mi juventud, no me explicaba bien esta relación. Mi abuela no tenía entonces la importancia simbólica que alcanzó después. Necesité meterme en mí mismo, tratar de alcanzar mis núcleos secretos, para ir descubriendo su irradiante significado.

— *¿Era Mamá Buena una gran conocedora de las historias del pueblo, una gran fabuladora?*

— Sí, Mamá Buena era una gran fabuladora. Una especie de tesorera del anecdotario del pueblo. Pero insisto en que es la posterior Mamá Buena, el símbolo en que se ha convertido, el que me ha obligado a un trabajo de alinderación. Como he contado alguna vez, ella trataba de absolver mis pueriles interrogantes sobre el entorno que se abría ante mi asombro. Y lo hacía con nombres propios, fijando situaciones; incrementando en mí la capacidad de alimentarme del recuerdo colectivo. Hasta el punto de que el cúmulo de esos episodios se convirtieron, a su vez, en símbolos guardianes de la totalidad del recuerdo. Ella, por ejemplo, me señalaba a alguien que había segado muchas vidas. Para mí, entonces, esa persona que atravesaba la plaza no era un fulano que había cometido determinados delitos. Era el crimen, el delito mismos. Y así con el robo, la traición o la calumnia. Por eso sostengo que el pueblo, o sea el círculo particular, es el mejor laboratorio para un aspirante a narrador.

Pero quiero insistirle en aquello que le dije al comienzo de mi respuesta. Que, más que fabuladora, mi abuela fue una ardida tesorera de la memoria comarcanca. Era muy celosa, como todas las abuelas, de que no se perdiera esa tradición oral. En alguna forma se daba cuenta de que la historia no es otra cosa que compromiso votivo con el recuerdo. En la apretura de lo anecdótico está la totalidad de una comarca, de una nación y de una raza. De perderse el recuerdo, se perdería el afincamiento. Saber cómo envenena o purifica una planta tienen la misma jerarquía de saber quién cometió una felonía o un acto de grandeza en el entorno municipal. Todo, a la hora de una suma del conocimiento por la percepción, es naturaleza. Eso era mi abuela: naturaleza pura. Muchas veces no sabía si era ella la que me hablaba o me hablaban el mar o los almendros. A veces, también, parecía fundir sus confidencias con el susurro del viento. Esto explica que de ella, de su pausada rumia del acontecer en la costumbre, haya salido todo lo que soy.

— *Usted ha descrito a su padre como un retrato. Una especie de relación lejana pero tan espectral como las otras.*

— En mi historia privada, el padre que no conocí habitaba el entrepaño de un escaparate. En la del personaje de mi novela, aparece en sitios diferentes. Una especie de asedio fantasmal, interminable.





*Héctor Rojas Herazo con su esposa Rosaisabel Barboza, en una reunión de amigos, en septiembre 22 de 1956.*

— *¿Qué era Tolú por entonces?*

— Algo que podría ser la prefiguración del Cedrón de mis sueños.

— *En Celia se pudre, hay también una gran tristeza por los cambios de Cedrón con el arribo del progreso.*

— El elemento saturador de *Celia se pudre* es la nostalgia. Un intento de fijar el pasado como vida que transcurre; de batallar para que algo de lo que contiene, mutado en elemento funcional, no sea presa de la muerte. Algo conmovedor, como puede usted apreciar. Algo que, por su propia índole, está condenado a la tristeza.

### **LA PINTURA COMO INICIACION**

— *Su primer trabajo artístico fue la pintura. ¿A propósito de qué comenzó a pintar?*

— No sé exactamente cuándo comencé a pintar. Fue algo biológico, como respirar o caminar. Mis primeros recuerdos al respecto son vagos, con cierta alegría esperanzadora. Intentando, por ejemplo, dibujar los burritos que pasaban en la plaza, el campanario, a mi hermana Amalia tratando de alcanzar



una estrella, cosas así. También los barcos y los pájaros. Una caligrafía del asombro.

— *¿Recuerda los primeros temas?*

— Esos de que le hablo fueron mis primeros temas. También deseaba, un poco después, reproducir fielmente algunas estampas de la historia sagrada: David abatiendo a Goliat, el suicidio de Saúl, Acab lamido por los perros bajo el balcón de su palacio, el viaje de Tobías acompañado por el ángel. En fin. Mi primo José Manuel González, hermano de Pedro Crisólogo, el que vence al demonio en *En noviembre llega el arzobispo*, fue mi primer maestro. Admiraba su línea fácil, el fervor con que miraba las cosas, el innato dominio para encuadrar los elementos compositivos. Todo entonces, aclaro, se traducía en extasiada admiración. En franca y desasida felicidad.

— *¿Hay alguna razón para que Celia como criatura de ficción esté casi ausente de su pintura mientras se mantiene como una obsesión literaria permanente?*

— No es que Celia esté casi ausente en mi pintura sino que está completamente ausente. He tratado de resolverla como criatura de ficción. Pero es tan vigorosa su realidad obsesiva, que no he podido fijarla pictóricamente. No he podido volcarla en una o en múltiples ilustraciones. Y no es que ella se me niegue. Es que sencillamente no me he planteado tal posibilidad.

— *Usted ha dicho que, más que el hombre de un pueblo, usted es el hombre de un patio. ¿Qué significó el patio en su obra?*

— Sí, soy un hombre de patio. Un patiero viejo, mejor dicho. He deambulado mucho, y sigo haciéndolo, en torno a esos mismos árboles frutales, oyendo el sonido del tiempo entre sus ramajes. Fue en ese patio donde gocé la amistad de Bandi, el sucesivo perro que nacía, moría y volvía a nacer, con el mismo retozo y el mismo inalterable ladrido de amor, en la felicidad de sus descendientes. En ese patio tuve noticia de los aparecidos, de los muertos que dormían bajo las raíces del mamón, del guayabo y del níspero. Del mundo del susto y del sonido, de mis sentidos estrenándose en sus diferentes módulos. En ese patio nací al orbe de la percepción. En él sigo viviendo. Usted podrá apreciarlo, más enérgicamente, en la interrelación que, en *Celia se pudre*, establezco entre ese patio y el barco abandonado. Por lo tanto, ya para mí no es simplemente un patio. Es ese lugar del mundo que sigo abonando con mi recuerdo y que, a su turno, me abona como recuerdo.

— *En una entrevista de 1949 sostenía que la pintura colombiana de entonces, con escasísimas excepciones, era un caramelo pictórico. Después sostuvo algunas polémicas, entre ellas una con la crítica Marta Traba, de la que se poseen pocas referencias. ¿Cuál era el estado de la pintura de entonces y en qué se motivaron esas polémicas?*

— No puedo fijar con precisión lo que dije entonces. Aquellas declaraciones debieron ser el resultado de mi estado de combatividad. Necesitaba, con toda la fiereza de que podía ser capaz, despejar mi entorno, hacer a un lado marañas y musarañas que entrababan mi camino. Imagínese que hasta caníbal de la pintura alcanzaron a llamarme. Yo, lógicamente, respondí, haciendo esta vez una única excepción que era cierto, que era un auténtico caníbal que quería devorarme, de un solo tarascazo, toda la pintura. Como verá, era, y sigo



siendo, lo he repetido en varias ocasiones, un primitivo a todo vapor. O sea, un hombre que solo cree en sus sentidos. Además, por fidelidad a mi propio temperamento, tenía que combatir la marcada tendencia de la pintura colombiana, que no sé si ha variado, a un peligroso cosmopolitismo. La meta de ese cosmopolitismo (lo contrario de universalidad) era alcanzar la más sofisticada gramática de las formas, sin haber atravesado el purgatorio de una geografía. O, lo que es lo mismo, amanecer de decadentes (que es esto lo que se logra cuando asaltamos escuelas de moda con fines imitativos) sin padecer el compromiso de un verdadero afincamiento. Necesitábamos descubrir un solar, los rostros que poblaban ese solar, la historia que los había hecho posibles. Y todo eso corre el peligro de ser olvidado ante el esnobismo, ante la posibilidad de un éxito fácil. Sabemos de sobra que el color y la forma no existen por sí mismos. Son estados mentales. Se tienen muchas interpretaciones del amarillo o del rojo. Lo que media entre Velásquez y Van Gogh, por ejemplo. Las normas de composición obedecen a nódulos epocales, al temperamento de cada pintor, nunca son arbitrarias. Pero esto se consigue quemando etapas en profundidad. Y quemándolas individual y colectivamente. Sin la declamación revolucionaria de los pintores mexicanos que le antecedieron, no hubiera sido posible la depuración mitográfica de Tamayo. En cuanto a la polémica con Marta Traba, no existió en absoluto. Considero que al proceso crítico hay que dejarlo seguir su curso. No hay que responderle nunca. Si una conducta creativa tiene valor, se impondrá. Si no lo tiene, no hay qué preocuparse. Ella misma es portadora de los gérmenes que han de destruirla.

— *Por fin, ahora nombres prominentes, casi ducales, de la pintura colombiana están siendo señalados por su esterilidad creativa y su evidente obsesión comercialista. ¿Qué opinión tiene usted del manejo y las expresiones de la pintura colombiana que ha conocido?*

— El peligro mayor es el del autoplagio. Cuando un pintor ha sido festejado en demasía tiene, forzosamente, que bajar la guardia. El triunfo fácil es anestésico. Deja de combatir contra sí mismo, contra sus propios dones, que son los más peligrosos. A las constantes expresivas hay que sangrarlas, someterlas a una disciplina inexorable. Esto, como en otros frentes expresivos, puede estarle ocurriendo a algunos nombres capitales de la pintura colombiana. Pero no hay que alarmarse. Después de todo, muchos de ellos han dado ya su acento culminante, ya están incorporados a la historia creadora de nuestro país.

— *¿Fue la voluntad, la necesidad de arraigo la que lo acercó al muralista mexicano en los años 50?*

— En ese entonces yo no sabía concretamente lo que buscaba. Anhelaba una fórmula propicia para realizarme, necesitaba “fundarme” en algún método, encontrar el parentesco temático. El muralismo mexicano fue para mí un deslumbramiento. Admiraba la tensión y la fuerza (Orozco fue quien más poderosamente me atrajo, con su mezcla inquietante de inmovilidad bizantina y turbulencia barroca) que había en tal hemorragia pictórica correspondiente a una revolución que, en los campos de batalla, sacudiera a aquella sociedad. Todo en Orozco es caricatura exaltada, sinapismo implacable, lujuria testimonial. Fue con esa pintura con la que tuve la invaluable oportunidad de ver en acción, en acción profunda, los mecanismos contestatarios de una sociedad a través de un pincel, lo cual me sedujo. Esa admiración se ha enfriado, lógicamente. Pero de ella quedó una dinámica sedimental, algo que sigue



modulando y estimulando nuestro apetito de búsqueda. Ya, repetimos, no nos obsesiona aquella pintura, que siempre ha de ser cartelismo plastificado a pesar de su genialidad. Pero debajo de eso está lo que buscamos actualmente: una conexión nerviosa con los orígenes. Ahora son más esenciales, más entrañables a nuestro sistema de formas, los colosos de Pascua y las esculturas de San Agustín, la potencia (el misterio cifrado) con que, en esa estatuaria, se aúnan el hambre de espacio y el gigantismo de la masa para expresar el terror metafísico. Nos fascina, en suma, lo monumental como equilibrio conjurador.

— *¿Cuáles considera como sus aportes a la plástica del Caribe colombiano?*

— Al Caribe lo estamos apenas descubriendo como posible unidad estética. Primero fue una poética. Los nombres de Palés Matos, Nicolás Guillén y Jorge Artel están a la vanguardia de ese descubrimiento. Después la novelística y la pintura. Alejo Carpentier y Wilfredo Lam, por ejemplo. Carpentier despertó en nosotros grandes esperanzas de una narrativa de arraigo. *El reino de este mundo*, en principio. Después, derivó hacia un tipo de novela cultista que evaporó un poco ese buen olor a miseria y negredumbre, a huesos y sangre trabados en sufriente mestizaje, a historia ulcerada, que reaparecerá después —suavizada (o maleada) por un insofrenado cartesianismo— en *El siglo de las luces*. Hasta el momento, en poesía y en novela, he tratado de ser fiel a un sabor, a un estar, a una conducta somática que nos impone el Caribe. Los sentidos allí están al rojo vivo. La realidad es tan mordiente, tan perentoria, que resulta irreal. Mientras más verídicos, más oníricos. En eso estamos. Quiero recordar, como algo que tendrá una larga historia, la pintura haitiana. Son muchos los duendes trágicos que la habitan y muchos el hambre y el horror que tiene apelmazados. Es el grito de una esclavitud que no termina bajo un látigo que sigue flagelando. Es la nación-llaga del Caribe. Este dolor —que obliga a sus intérpretes a una noción personalísima del cromatismo elegíaco y el arcaísmo compositivo— se resuelve en un sentido esperpéntico del espacio y del abigarramiento humano. Todo allí es quejumbre. Su temática es un velorio permanente. Como en muchas comarcas brasileñas, que sentimentalmente pertenecen a nuestro Caribe. Allá el vudú, acá la macumba. El afán de exorcización y el sedimento totémico son los mismos.

Al llegar a este punto, es bueno recordar que nuestros pueblos colombianos del Caribe no tienen nada de alegres. Son pueblos desolados y tristes, oficialmente olvidados. El drama de las clases emergentes en la costa colombiana, motivo que ya empieza a perturbar a algunos narradores, surge de allí. Así mismo, nuestra gran música popular —la cumbiamba, los cantos de velorio (tan semejantes a los alabaos chocoanos, que debemos anexar a la línea negra del Caribe), el vallenato— es elegíaca. Es el doliente atavismo que se torna en finura melódica (la cumbiamba) en esperanza lastimera (en nuestros plañidos y en los alabaos), en requisitoria y picardía rapsódicas (en el vallenato). Este conjunto de formas y sistemas de expresión están allí, vigilantes, esperando su definitiva incorporación a la novela, al cine, al teatro, a la plástica en general. No tomados como un simple muestrario (incluso como otro desventurado aspecto del turismo) sino como entidades nutrientes, como ademanes del paisaje y el hombre, como resultados de una trabazón dialéctica entre la carencia y sus instrumentos de superación por el humor disfrazado de conformismo, por el sufrimiento y por el llanto. Ese podría ser otro de los frentes de nuestra búsqueda y otra aproximación al tema del Caribe. Recuerdo también el verbo, tan venerable que ya tiene un tinte sagrado, de Saint-John Perse, invitando al Caribe, a sus islas sonoras, a cumplir un destino (previsto en ese





*Rojas Herazo en Cartagena con locutores, periodistas deportistas, periodistas y cantantes (segundo de izquierda a derecha).*

himno en que el gran poeta festeja la naturaleza de su país y de su infancia en un clima deslumbrado por el vaticinio) incorporable a la épica del mundo. Otra vez el principio y el final contenidos y signados por el misterio de la palabra.

### ***LA FUSION DE LAS ARTES Y LA CRITICA INSULAR***

— *En su obra parece unir elementos de diversa índole: plásticos, narrativos, étnicos.*

— Sí, son algunos de los elementos que he enumerado. Yo tengo, para ponerle un ejemplo concreto, verdadera obsesión por las vendedoras. Para mí, son reinas de una altísima comarca. De allí esa majestad, esa quietud casi amenazadora, esa hipnótica introversión que he perseguido de ellas. Igual con los jauleros y los músicos comarcanos. Trato de alcanzar ese centro hierático que hace posible su rigurosa gestualidad. Igual con las frutas y los peces. Todos ellos son facciones que conforman un rostro: el rostro de nuestra geografía. Al buscar la índole de su naturaleza estoy buscando la naturaleza de un entorno. Lo que ellos encierran de trascendente localismo. Estoy, pues, a la búsqueda de una mitografía.



— *En sus comienzos usted pinta algunos personajes de cierta significación histórica comunal, pero también se introduce en el mundo del “tuerto” López a pesquisar con la pintura ese universo literario. ¿Cómo han sido las evoluciones de sus principales preocupaciones en pintura?*

— A través de esos personajes, le repito, buscaba lo más profundo de mí, al tiempo que buscaba el desvelamiento de un enigma geográfico. El tuerto López fue entonces un hallazgo y un remedio. Me atraieron su aparente desdén y su buidez impiadosa. Imagínese usted el asunto. Entre tanto poeta fregándole la paciencia al crepúsculo, aparece este desmitificador sin contemplaciones. Nos enseña a ver y querer de veras. Pero a su personalísima manera, poniendo en acción una recia ternura. Eso fue el tuerto López. Me dediqué, con todo el ahínco de la juventud, a asaltarlo y desmenuzarlo por muchos lados a la vez. Me interesaba agotarlo como lección. Mientras lo gozaba como crítico del adormilamiento burgués, trataba de descifrarlo como tolerancia reflexiva. Recuerdo de entonces una serie de cartones realizados en guachas y tintas. Me fascinaban sus beatas madrugadoras, amontonándose a la salida de misa en grupitos chismoseadores. Y esos personajes, densos, rigurosamente municipales —el boticario, el juez, el cura, el alcalde, el barbero—, que por primera vez aparecían en su verdadero sitio, delineados sin ninguna clase de afeites. Eran lo nuestro, lo que veíamos diariamente, ascendido al mundo de la palabra, cargados de sorpresa. Descubrí a mucho andar, a mucho aplicarle querer y entendederas a su labor, que Luis Carlos López era un costumbrista. El más ilustre, sintético y travieso de nuestros costumbristas. Pero que no era un poeta, en el sentido riguroso de la palabra. Esto, le repito, fue al cabo de muchos años de saturada y combativa amistad con su obra. Algunas de esas experiencias conforman mi “Boceto para una interpretación de Luis C. López”, que usted conoce. Claro que la labor de López, y así lo reitero en ese artículo, fue definitiva para la toma de conciencia tipológica en que andábamos empeñados. Para nosotros en nuestro país y para muchos exploradores en otras comarcas del idioma. Esa conducta sinapística de López no nos pudo llegar más a tiempo.

— *¿Cree que en Colombia ha existido en alguna época la crítica de la pintura como una actividad seria, honesta?*

— Casi existió pero fue insular. Es el caso de Marta Traba. Algunos pudimos no estar de acuerdo con sus objetivos. Pero es necesario reconocer que fue un temperamento honesto y una notable escritora. Era alguien que tenía algo que decir y que lo dijo con el mejor idioma posible. Ya esto, de por sí es, más que valioso, casi exótico en el ambiente latinoamericano. Lástima que no tuviese contrincantes en el estricto terreno en que logró desempeñarse. Desde este punto de vista, ejerció una verdadera dictadura entre nosotros. Existían, para poner un ejemplo escalofriante, adquirientes potenciales de la obra de un determinado pintor que esperaban, para decidirse de verdad, a lo que Marta Traba conceptuara sobre su obra. Incluso hubo una conocida exposición en que las tarjetas fueron retiradas de los cuadros por el ensañamiento con que fue tratada esa obra. Y esto fue, por lo menos, penoso. De haber existido una contracrítica, su labor incluso habría alcanzado más profundidad y rigor. Su labor, en conjunto, fue excesivamente apasionada. El peligro, insistimos, radicó en haber alcanzado el poder único. Y, ya lo sabemos de sobra, el poder absoluto desequilibra absolutamente a quien lo ejerce. No solo es necesaria la cautela en el juicio. Es incluso saludable. Sobre todo en un país tan inerme en estos asuntos como era la Colombia de entonces.



Usted puede apreciar que en Europa, concretamente en España, país tan temperamental, conviven estilos y escuelas. La sangre nunca llega al río. Figurativos y abstractos se reparten los favores. Al igual que los neoimpresionistas con los de la más ingenua filiación primitivista. Y esto se debe a que la sociedad está madura no sólo para aceptar sino para estimular esa convivencia. La crítica es mesurada, casi didáctica. No se trata de destruir esta o aquella tendencia. Se trata de explicar los diferentes matices de comunidades vivas, incluso frescas y juveniles a pesar de sus muchas centurias, por cuya internidad sigue fluyendo la tradición. Por eso creo que la verdadera influencia de Marta Traba se hizo más efectiva en el terreno literario —en el cual debemos incluir algunos de sus espléndidos ensayos (espléndidos por la amorosa generosidad y la tersura conceptual que los anima) sobre figuras del arte y las letras de América— que en el de la simple crítica pictórica. En este, y a pesar de su impronta, su labor fue circunstancial. No olvidemos que puede ser más perdurable su tarea como poetisa y escritora en general. Ella tenía una respiración más ambiciosa, más vasta.

— *¿Quiere de manera especial algunos cuadros suyos? ¿Por qué?*

— Los quiero a todos, pero no tanto por cuadros sino por ser los testimonios de durísimas batallas entre mi imaginación y mis habilidades, siempre precarias. Afortunadamente no hay mejor maestro de sí mismo que un aprendiz entusiasta. En esto me ha ido bien. Trato de sacarle el máximo provecho a mis orfandades. No olvidemos, al respecto, que todo conocimiento que adquirimos es siempre, en alguna forma, un conocimiento de nosotros mismos.

— *Algunos concluimos que ese magnífico pez de Trasmallo con un pez azul provoca unas terribles, inmediatas ganas de comérselo. ¿Hasta qué punto el uso de los materiales, la intención, busca explorar nuestra ancestral sensualidad como pueblo?*

— Sí, creo que allí ha quedado algo de mi gula cromática. También del respeto que me produce el vacío. Tal vez, como usted dice, puede encontrarse en él, si lo miramos generosamente (dispuestos a ser cohacedores del cuadro), mucho de nuestra sensualidad como pueblo, de la devorante sensualidad con que vemos las cosas y los objetos en el trópico, en el Caribe especialmente.

— *¿Cómo definiría su pintura?*

— Como una mezcla de alegría y angustia, de sufriente fantasía y de amor a lo sorpresivo. Es otra de las formas de enfrentarme al terror; de embarrarme con mis orígenes; de gozar-padecer con el esplendor, las limitaciones y las úlceras de mi inocencia. Es aquí donde adquiero, conscientemente, el regocijo de ser un primitivo; de saberme materia pudriente que se sumerge, con erótico frenesí, en otra materia pudriente. De ese combate, estricta y descaradamente sexual, puede salir un cuadro. Por eso mi obra, toda mi obra, es una fusión de tiritante escalofrío y de semen, de sensualidad candorosa y de perplejidad ante el embiste de lo desconocido. Jamás me he sentido tan desarmado, tan a expensas de la desigualdad, como cuando pinto. Es el momento en que cualquier soplo o empujoncito enemigo pueden destruirme. Muchas de mis pesadillas pictóricas tienen la huella de una dentadura terrible.

— *¿Cómo conviven en su trabajo la pintura y la literatura? ¿Cómo se armonizan? ¿Qué los separa?*





*Con su familia en los años sesenta en Bogotá.*

Es bueno recordar que la alinderación de las artes no deja de ser arbitraria. En el fondo no pasa de ser un recurso didáctico. Las artes están más saturadas de lo que imaginamos. Hay momentos en que la arquitectura es música y la pintura es arquitectura. Además la poesía, como siempre, lo rige todo. Cualquier acto creativo tiene que ser regido, íntimamente controlado, por la poesía. Es su condición fundamental. Ella, la poesía, es el enlace secreto de todas las artes. ¿Podemos imaginar una catedral, una sinfonía o una escultura sin la esencia vatídica? Sería imposible. Prácticamente nacería muerta. Partiendo de esta base, no he encontrado ninguna dificultad en suturar mis elementos expresivos. A la hora de la verdad, obedecen a un mismo ritmo, se influyen mutuamente al intercomunicarse. La pintura, para aclararme un poco, me ha dado una conciencia artesanal que procuro llevar a sus últimas consecuencias. Y me ha enseñado la humildad, la buena humildad. La que nos obliga a atenernos a la maceración y al pulimento de nuestras facultades. La artesanía —entendida como constancia familiar con la materia, como oportunidad física de laborar con los propios enigmas— es un punto de partida que nunca te defrauda. Podrás extenuarte o fracasar en uno o varios intentos. Pero de todo ello te ha de quedar una experiencia siempre rica. Nunca se fracasa, después de todo. Por eso hay que analizar, con igual severidad, indiscutibles derrotas y discutibles victorias. Cada una atesora una lección. Lo que interesa



es acercarnos, lúcida, metódicamente, al lugar en que brota nuestro deseo comunicante. La verdadera alegría, la que queremos compartir con el resto de los hombres, radica en ser fieles a ese llamado. En la ejecución de la tarea, en su indeficiente ejecución, es donde nos realizamos. Lo otro, son metas más o menos alcanzadas, más o menos decepcionantes. Alguien dijo que, sabiéndonos lejos de la perfección, no nos preocupemos, pues no la alcanzaremos jamás.

— *Qué opina de la pintura latinoamericana actual?*

— Los grandes nombres —Tamayo, Obregón, Guayasamín, Matta— ya rindieron su jornada. Hagan lo que hagan, ya alcanzaron su techo expresivo. Ahora viven de las rentas (o de los rescoldos) de su imaginación. Eso es explicable y humano. Incluso indispensable para el necesario relevo. Imperativamente, tenemos que asistir a la incursión de las nuevas falanges pictóricas. Especialmente las integradas por los herederos de Pollok y Dubuffet, en el área del “arte bruto” norteamericano. Del otro lado, los afiliados a la corriente inglesa de Bacon, el moderno tenebrista. Todo esto parece obedecer a un violento, a veces protestativo, reencuentro con la realidad. Se pretende (estamos enfocando algo inmediato y vivo, siempre cambiante, susceptible de engañar y engañarse. Por eso se requiere aquí más del husmeo y el palpito que de la crítica) aprovechar la violencia expresionista y el rigor (y el secreto albedrío) del abstraccionismo. También un verismo mágico, paralelo al de la nueva ficción, se hace patente en las últimas búsquedas del arte *pop* y del arte *naif*. Como hasta ahora no han prosperado en América Latina los sistemas de pensamiento —me refiero a disciplinas cogitativas, a cierto tendencioso rigor a pensar el mundo económico, matemática o filosóficamente que, a lo mejor, podrían sernos ajenos a lo que, en esencia, perseguimos como conjunto o simplemente innecesarios ante nuevos (tal vez más fecundos) e ineludibles planteamientos—, se espera que sea en la plástica (en la que incluyo novela, cine, arquitectura, urbanismo) donde, al margen de escuelas, recetas y mercados, alcance a aflorar la esencia creadora de nuestro continente.

— *Picasso.*

— Alguien llamó a Picasso (pero también lo han hecho con Einstein y Chaplin y con Joyce) nuestro contemporáneo capital. Para mí, es el primer gran pintor de la América nueva, el que nos insufló una respiración atlántica. Por eso fue un insaciable saqueador. No se detuvo ante nada. Junto con la dichosa lumbre mediterránea engulló amuletos y máscaras tribales y se puso, bocarriba, a aplaudir con los pies en el atrio carcomido del Partenón. Era un ogro y lo sabía. Por eso no ocultó las dimensiones de su apetito. Fue tan descarado y obsceno que podríamos resultar (ya vemos que a cualquiera le ocurre) interminables al hablar de él. Pues es, también, el último de los altamiranos. El que pintaba primero el bisonte o el ciervo para tenerlos mágicamente cobrados antes de cazarlos como piezas. Es, pues, un pintor arcaico y el abanderado de la escuela de París. Y, además, un compendio. No hay sector estético que no haya fecundado. Era un toro padre, un semental violento y oscuro, lleno de celo. Además, y a su manera, era un amoroso. Cuentan que no había trocito de madera o de piedra, que llamara su atención en sus paseos, que no se llevara a su taller, a su cubil, en este caso a su nido. Era también una urraca. Picasso es insoportable por no podersele abarcar. O terminamos con él haciéndonos los desentendidos o corremos el riesgo, siempre, siempre, de llover sobre mojado.



## EL PERIODO CARTAGENA

— *¿Qué ha sido Cartagena para usted, para su obra?*

— Cartagena, me refiero a su parte histórica, me ha hechizado siempre. Le dedico en *Celia se pudre* un sector de gran protagonismo. Fue el orgullo de un imperio y eso no se borra. Queda allí, en sus balcones y sus muros, en su habitante. Es también una ciudad que navega. Muchas veces al día el mar la embiste y zarandea. Huele a cangrejo y heliotropo. Su apasionada inmóvil-movilidad es igual a la de la pantera replegada para saltar y destruir. En su encogimiento se encierra toda la elasticidad y el peligro del salto. Sus muros sudan con la pasión y la dulzura de las rosas. Está viva y nos contempla (nos perdona) con la arrogancia de quien, siendo moldeado por la muerte, ha convertido su decrepitud en victoria sobre la muerte. Por eso, desafortunadamente, es también la presa más apetecida del turismo.

— *Hablando de López, ¿usted cree que el poder de avivar la esperanza es indispensable a toda gran poesía?*

— Toda verdadera poesía, aún la más aparentemente desolada y amarga, termina por conducirnos a la esperanza. Atravesar las tinieblas puede ser la forma más activa de encontrar la luz y merecerla. Me refiero a esa porción de luz que estamos en capacidad de alcanzar, y muchas veces reconocer, como seres necesitados del consuelo y la compañía de la palabra.

— *En Cartagena conviven un tiempo usted, Clemente Manuel Zabala, Gustavo Ibarra y Gabriel García Márquez. Al margen de recientes mitomanías sobre grupos y capillas aparecidos en Colombia, ese es, por méritos muy propios, un período valioso no solo para la literatura sino para la cultura costeña y colombiana. ¿Cómo fue esa relación?*

— Yo diría que fue una relación entrañable. Nos veíamos diariamente, comentábamos lecturas comunes, paseábamos. Zabala, a quien cariñosa y respetuosamente llamábamos el maestro, fue una especie de aglutinante. Era un hombre-lámpara. De esos que, aun permaneciendo en silencio, siguen iluminando. Era parco. Se dejaba oír de vez en cuando. Era, más que un hombre culto, un periodista de la cultura. En este punto, se mantenía minuciosamente informado. Gustavo Ibarra fue nuestro joven maestro. Sin lugar a dudas, fue una de las cifras más cultas de nuestra generación. Pero esa cultura tenía el don de ser irradiante, de operar fraternalmente. Para mí, su amistad fue un hecho providencial.

— *¿Cómo lo recuerda?*

— Zabala, por sobre todos sus otros atributos, fue un grande amigo. Aquel con quien contabas para todo lo esencial en tu vida: para escuchar a unos cumbiamberos, para preparar un plato regional, para tomarte unos tragos, para deleitarte con un trozo de literatura. Mantenía sus sentidos alerta y carecía de prejuicios alinderantes. Estaba vivo y por eso no rebasó nunca la verdadera juventud. Y eso es muy difícil. La mayoría de las existencias trabajan a medio vapor. Están únicamente capacitadas para ir a una determinada hora del día a un determinado sitio de la ciudad para usar una determinada parte de su alma. Era, en el más hondo sentido de la palabra, un hombre libre. Por eso su tránsito es inolvidable.



— *Allí en Cartagena se inicia, en notas de prensa, el desembrujamiento de la realidad costeña, de su esencia. Notas sobre las guerras civiles, el tedio, la muerte, los mitos. En fin, un periodismo visionario y en mi opinión sin igual en mucho tiempo.*

— Buscábamos las claves de nuestra realidad. Yo recuerdo algunas notas sobre veteranos de la guerra civil de los mil días que hice entonces. Mi infancia estuvo llena de caballos y batallas. Mi tío Eneas fue el responsable. Había hecho, como capitán, la campaña de la costa atlántica con Uribe. Este general era el mito hogareño. Su retrato estaba allí, en la parte más visible de la sala. También el de Gaitán Obeso. Los relatos de esas experiencias de mi tío, que entonces era un joven de 19 años, me hicieron descubrir una parte de esa realidad: que yo, herencialmente, era el nieto de ese tema y que la guerra civil condensaba una serie de cosas: el lujoso pero endémico desgaste de la energía nacional; la búsqueda de un sosiego comunal, hasta entonces inalcanzable por la vía parlamentaria y opositorista; el oleaje de varias generaciones sacrificadas como secuela de la guerra independentista, de la guerra grande. A través de las evocaciones del tío Eneas sentía bullir el país, su profunda desesperanza, la angustia por no haber encontrado, ni tenerlos a la vista, sus rumbos definitivos. Cuando tuve oportunidad me dispuse a hacer una especie de periodismo intemporal. Algo en que toda aquella desazón tuviese cabida, al tiempo que me ofrecía la oportunidad de ponerme en contacto, de compartir esos temas, con posibles lectores. Me interesaba, como le dije antes, entender la historia como un contacto somático con lo real. Con lo real de mi geografía. Saber, por ejemplo, cómo olía una alacena nuestra bajo un techo de palma y entre unas paredes de boñiga de vaca. Cómo todo el trópico se confabulaba para acelerar la madurez de una fruta o endurecer un pedazo de bollo limpio en el rincón de esa alacena. Quería desentrañar esa forma veloz, inmisericorde, en que el trópico muere y destruye en un mismo instante. Después, en Europa, he descubierto otro tipo de olor. Es el olor de las estaciones acumuladas, de lo que envejece en una penumbra de piedra, de lo que cuenta con mucha ternura y complicidad del tiempo para alcanzar su añejamiento. Ese periodismo que intentaba hacer estaba, pues, urgido por angustiosos interrogantes. De la forma en que se deshace el fruto pasaría a la forma en que el sudor deshace un rostro frente a nosotros. Era la forma más certera de explicarme un entorno.

— *Ustedes recibieron a Dámaso Alonso en Cartagena*

— Dámaso Alonso llegó de pronto, precedido de su gran fama, como un embajador literario de España. Estaban frescos su rescate de Góngora y sus conferencias y lecciones sobre el siglo de oro. Pero a nosotros lo que realmente nos interesaba era su último libro de poesía, *Oscura noticia*, que entonces abanderaba el sector más penitente de la poesía española. También la riqueza de sus charlas. Pero su trato personal fue superior a todo. Zabala fue quien nos puso en contacto. Dámaso y su mujer conformaban una pareja de primer orden. Recuerdo que nos pidió una muestra de lo que hacíamos. Le llevamos los cuentos de Gabriel. Quedó impresionado por la concisión y la maestría de que ya era poseedor.

— *La relación con García Márquez fue tan profunda, hubo tal comunidad de intenciones, que usted escribe una columna sobre el poeta César Guerra Valdés, invención suya, y García Márquez la firma. ¿Cómo hicieron con ese poeta que nunca vino?*



— Era un juego, aparentemente. Necesitábamos un personaje que, al mismo tiempo que fuera un valor humano de primer orden, estuviera insuflado de cosmopolitismo. Una especie de aleación de Barba Jacob, Neruda y César Vallejo. Fue algo más que una travesura. Era la necesidad de fundir la adivinación y la síntesis. Algo en que estuviese prefigurado el futuro poético de nuestro idioma. César Guerra Valdés no tuvo, pues, necesidad de llegar. Ya se había instalado en el deseo de nuestra generación.

### **EL PERIODISMO: PUREZA Y DESPOJO**

— *Sus telones de fondo son el inicio y la madurez de una verdadera revolución en el periodismo colombiano, aunque apenas comience a estudiarse. ¿Qué ha sido para usted el periodismo?*

— Creo que esto se debió a que ya entendía el periodismo, el comentario periodístico, como la oportunidad de convertir el suceso, de cualquier índole, en una avanzada de la mejor literatura. También estábamos conscientes de su peligro. De estarlo alimentando con vivencias sanguíneas, con trozos irrescatables. Por eso es un ejercicio de gran pureza y despojo. Y altamente peligroso, repito.

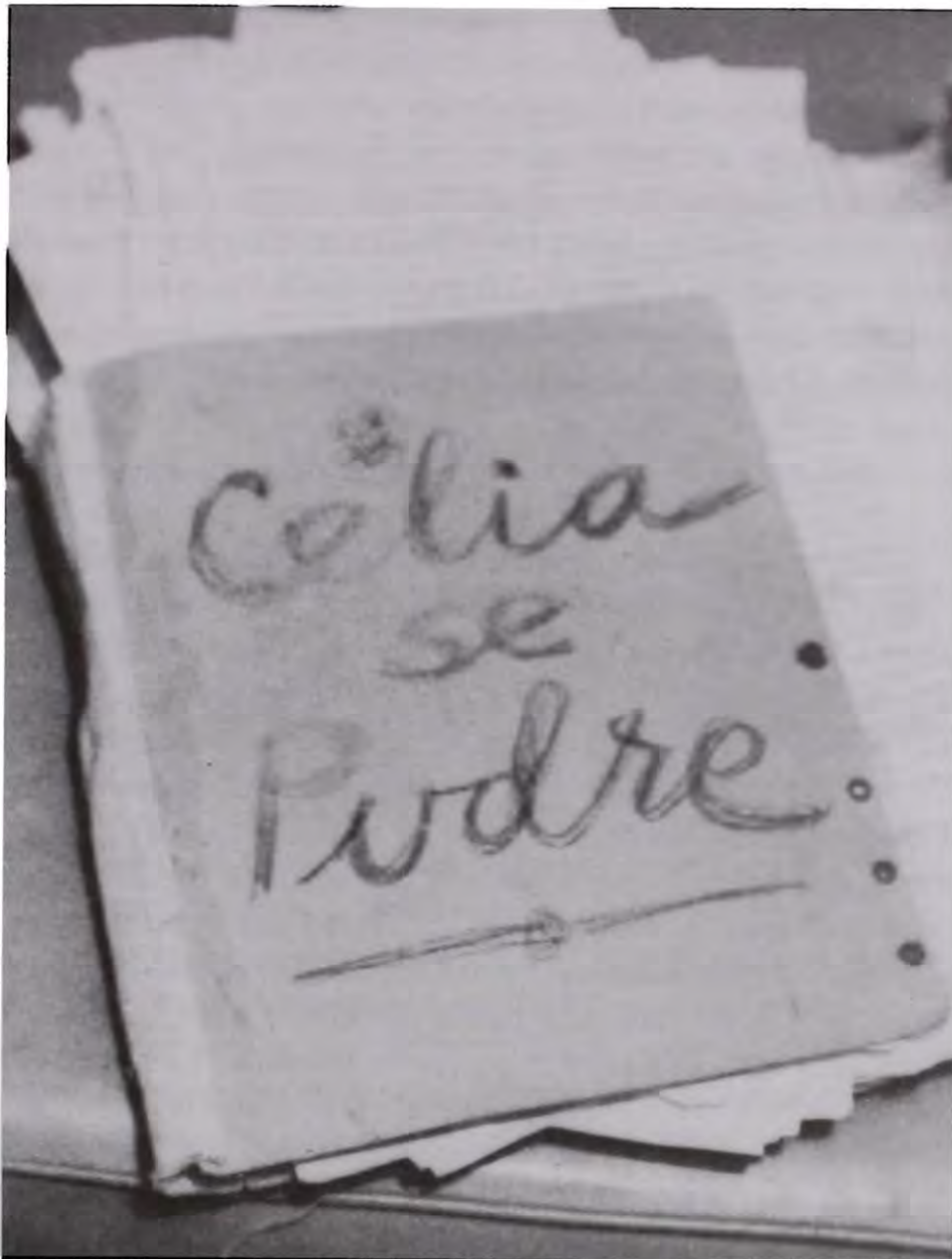
— *Temas, preocupaciones y búsquedas formales salen del periodismo y se cuelan en su poesía o en su pintura, y viceversa. ¿Cómo ha sido la relación del periodismo con estos dos frentes de creación?*

— Todo es poesía. Todo es periodismo. Sentir y comunicar es una misma acción tanto para un poeta como para un periodista. Es la profunda necesidad de compartir de que ambos están urgidos. Muchos de mis poemas —El habitante destruido, Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa o *Preludios a la Babel derrotada*, por ejemplo— son documentos periodísticos. Y muchos de mis comentarios periodísticos, —como “Cartel para pegar en una esquina”, “Un resplandor en los retratos” o “Los mapas están vivos”— son poemas. O por lo menos así los concebí. Con mi pintura también estoy dando datos, noticias urgentes sobre cualquier ángulo de nuestra realidad interior o exterior.

— *En 1954 dijo que “los grandes escritores contemporáneos, en especial los novelistas, no son otra cosa que maestros del reportaje”. ¿De qué manera, en su caso, periodismo y novela se han ayudado o enfrentado?*

— Sí, todo escritor notable es en el fondo un gran reportero. Siempre estará dando noticias de ese gran suceso que es la vida. Por eso también es un notable chismoso. Desmonta la anécdota en forma tal que no deja intersticio sin indagar, sin exponer a la plena curiosidad. Y eso es chisme, pero chisme del mejor rango. Del que le abre los ojos al hombre, lo sacude y compromete con la intensidad de su contorno o de contornos más remotos. Pero también hay que anotar que esto es así desde que existe la novela. Los dos más grandes reportajes que se han escrito sobre el mar y sobre la sangre en el mar son *La odisea* y *Moby Dick*. Y mire el tiempo que los separa para unirlos. Mire también qué jugosos reportajes sobre la España picaresca encontramos en *Guzmán de Alfarache* y en *El buscón*. O ese suntuoso periodismo con que Tolstoi nos informa sobre la Rusia zarista. Del Quijote ni se diga. Es pura cámara en movimiento. Dostoyevski es uno de los más sobrecogedores evangelistas del periodismo. El único con garra para haber asistido, y sacado de él





*Estos son los manuscritos de su famosa obra Celia se pudre, Cartagena, 1976.*

conclusiones imprevisibles para la compasión, del duelo amoroso de Judas con Cristo, por ejemplo. Y no hablemos de Thomas Wolfe o de Erskine Caldwell, con sus tremendos documentos sobre las llagas del poder, la miseria y el dinero en la sociedad norteamericana. Todo eso es periodismo de primera mano, periodismo de alcurnia.

— *¿Por qué no ha escrito cuentos?*

— Volvemos a caer en lo del alindramiento de los géneros. La novela puede ser la suma de muchos cuentos. Un cuento puede ser una novela. El relato, una condensación de ambas. Para mí, *La muerte de Iván Ilich* —que, según los archiveros de la crítica o de la historia literaria, puede ser un cuento largo o una novela corta— es, así, lisa y llanamente, uno de los dos o tres grandes momentos del relato en todos los tiempos. Lo mismo que ocurre con *Una rosa para Emily*. A lo mejor, un buen día amanezco alindrado en cualquiera de estos géneros. Quién quita.

— *Muchas notas de su periodismo son relatos. Pueden, incluso, ser publicados como tales. ¿Va a seguir publicando relatos?*

— Como decimos los campesinos, esa pregunta es a mi abono, pues con ella usted confirma lo que he venido diciendo. Lo que sí es seguro es que seguiré insistiendo en eso. Es la forma de purificar mis herramientas de expresión.



## LA POESÍA, LA GRAN PARTERA

— ¿Cuándo comenzó a escribir poesía?

— Desde que empecé a leer a Julio Verne y a Salgari. Dumas, con sus espadachines petimetres y sus marquesas intrigantes también, por carambola, tuvo su parte en el enredo. Trataba, desde entonces, de codificar mis sentimientos. Pero, claro, uno empieza a tomar la cosa en serio, a descarsarse de verdad, a partir de los dieciocho o veinte años.

— ¿Qué poesía se escribía entonces en Colombia, en América?

— Empezábamos a despegar de la influencia modernista, pues Darío señoreaba todavía un buen sector de la sensibilidad española. Tuvimos noticia de Barba Jacob, García Lorca y Neruda casi al mismo tiempo. Después Antonio Machado, Miguel Hernández y Vallejo. La antología *Laurel*, recopilada por el poeta mexicano Xavier Villaurrutia fue de suma importancia. Jorge Guillén, Cernuda y Aleixandre nos llegaron poco tiempo después. No llegaban a nosotros por razón de su edad o de su posición antológica. Llegaban con alguna intermitencia, en revistas o suplementos literarios de otros países, que conseguíamos en redacciones de periódicos o a través de algunos amigos viajeros. El piedracielismo tuvo haberes muy positivos para romper la inmovilidad. Nos comunicó una nueva estrategia para atacar la metáfora, mayor libertad y frescura para manejar la palabra. También el conocimiento de Whitman y Eluard. O la poética de Stephen Vincent Benet, Edgard Lee Masters, Claudel. Esa era la atmósfera.

— *Su primer libro de poesía, Rostro en la soledad, señala precursoramente el que sería un tema primordial de la literatura latinoamericana. Sin embargo, usted ha dicho que Tránsito de Caín, el segundo libro, es más importante. ¿Qué lo hace más importante?*

— Tal vez lo que dije —y quiero aprovechar esta ocasión para aclararlo— es que el poema *Cuatro estancias a la rosa*, de los dos que conforman ese libro, me parecía mejor logrado que algunos poemas de *Rostro en la soledad*. Pero la conducta de ese primer libro me dejó una impronta definitiva. Todo lo que he hecho hasta ahora, incluyendo la obra narrativa, tiene allí su centro. En *Rostro en la soledad* echaba anclas en lo real, en lo cotidiano inmediato, en lo que solicita directamente nuestros sentidos. Era una poesía ávida de explicarse, con los mismos vocablos con que nos desenvolvemos conversacionalmente, la cabellera de la amante o la suscitación fugaz, el ceño del amigo, los casi audibles quejidos del animal humano entre la hostilidad de las cosas, entre el abandono (por esencial inconexión) con sus semejantes. Era una poética interesada en los olores, colores y sabores de lo real. Batallando en la pura línea de candela de lo cotidiano. Una especie de testimonio del hombre como centinela de lo inmediato, de su aquí, de su ahora. Por eso me parece el más unitario de mis libros. Un escritor, lo he repetido siempre, no puede contar sino con una familia de obsesiones. Después de todo, no escribimos más que un libro.

— *Su poesía señala rumbos, muchas veces, a sus otros frentes de creación. El tema de la abuela y la casa, así como el del burócrata y la ciudad, aparecen primero en la poesía y luego son desarrollados en la novela. ¿Cómo ha sido este proceso?*



— Es lo que vengo diciendo. El escritor, como todo expresador en cualquier otro frente, no hace otra cosa que ir royendo y masticando sus temas, profundizando en ellos, encontrándose como animal sintiente. Mientras más purifica sus temas, más afina su obra en totalidad, más se aproxima a la médula de sus cuatro o cinco interrogantes. Hacer lo contrario, es sumergirse en falsas tinieblas.

— *Es evidente que su poesía, como lo señalaba García Márquez en 1951, trae de regreso los conflictos del hombre a la poesía colombiana. Se provoca "pánico en casa" y hasta críticos tan celebrados como Hernando Téllez parecen no entender lo que sucede.*

— Era lógico que el estímulo viniera de Gabriel. Andábamos en lo mismo, recorriendo el mismo camino. Para él no había dudas sobre cómo y dónde se estaba fraguando el asunto. El pánico que se produjo —si podemos llamar pánico a algunos enjuiciamientos entre presurosos, divertidos y señorera-mente escandalizados— era, más que otra cosa, el secreto temor a encontrarse, de súbito, con nuestra dura e insoslayable realidad. Siendo lo que de veras somos desde nuestro oscuro principio: animales ateridos, inexplicados para los demás y para nosotros mismos, zarandeados por el absurdo. En esos poemas husmeábamos las cabeceras de un miedo ancestral, pretendíamos conectar con los fundamentos de nuestro suplicio. Esta inocencia, así, de frente, tuvo, como era lógico, que producir reacciones diferentes. Ahora, a casi cuarenta años de distancia, me lo explico perfectamente. Nosotros aparecimos en una sociedad aparentemente joven pero ya moliciosamente abonada por el retoricismo. Nuestras arterias creativas estaban obturadas por la reiteración imitativa. El país se glorificaba a sí mismo, a su tautológica mentira, en sus gramáticos, en sus payasos, operáticos, grandilocuos, en los ceremoniosos testaferros de una tradición que no nos perteneció nunca. En las tertulias capitalinas se pavoneaba un elitismo de pacotilla con sus miembros interdisfrazados de lo que más conviniese: de bardos griegos o románticos, de esteticistas de similor o de ensayistas de ni me acuerdo.

Era el nuestro un país manejado por cagatintas envanecidos de ser los aduaneros de las buenas formas en la literatura y en la vida. Caballeros que se saludaban en latín mientras pisaban la tribulación, el grito a duras penas silenciado de problemas que estaban a punto de estallar. El 9 de abril, por ejemplo, nos sorprendió en estos pavoneos. Imagínese usted, hágame el favor. Y ante ellos, de repente, como quien dice en el verano, se les aparece una especie de troglodita recordándoles cosas tan simples, tan candorosas, como el deber que tenemos contraído con la carga de tripas y huesos que soportamos. Un hombre que les recordaba que el sexo, a más de hambre del instinto, es búsqueda o necesidad de reinventar a Dios como la reflexión; que escuchar el mugido de la soledad en nuestro esqueleto es más hondo y certero que escuchar el delirio de una musa entre columnas de cartón piedra. En fin, que lo que produjo el malestar a que usted se refiere fue la inocencia a secas, la carga somática de nuestros vocablos.

## **EL MUNDO DE LA NOVELA**

— *¿Hay algún punto de arranque en sus novelas: una imagen, una historia, una idea?*

— Creyendo saber lo que quiero o intento decir, me encuentro con masas difusas, con aproximaciones, con antiquísimos llamados y sentires que se van



clarificando a medida que avanzo. En esto se opera un proceso biológico. El tema es como una célula. De ella, al avanzar el proceso, van brotando cerebro, entrañas, extremidades. Al final es un todo orgánico, una criatura con capacidad de crecer y vivir.

— *Cuánto tiempo tardó en escribir Respirando el verano? ¿Dónde la escribió? ¿Y En noviembre llega el arzobispo?*

— Tarde tres meses y unos días. Eso en cuanto a su redacción, pues era un tema que venía meditando, trabajando sin saberlo, desde hacía más de veinte años. Trataba de conquistar un premio literario para hacer frente a necesidades acumuladas. Usted sabe cuál es la urgencia económica de un hombre en esas condiciones, en mi país o en cualquier otro. Con *En noviembre llega el arzobispo* ocurrió algo distinto. Pude dedicarle casi cinco años.

— *Esta última desata una gigantesca polémica que logra revelar la crítica de principiantes atontados, producir un fenómeno editorial sin precedentes en el país y darle qué jalón a la narrativa colombiana. ¿Qué fue lo más significativo de todo aquello?*

— Que muchas cosas quedarán en claro para mí. Entre ellas la de saber que no andaba descaminado, que ese era mi rumbo y que debía seguirlo sin titubeos.

— *¿Qué es hoy la novela? ¿Qué pretende?*

— Pues, hombre, sopésele usted mismo el calibre a su pregunta. Así, de buenas a primeras y sin anestesia, ponerme a definir lo indefinible. A la novela, en algunos embistes en que más que explicarla he tratado de explicármela, la he llamado furia (por las limitaciones que atenazan y arredran a su ejecutante), vehículo intercomunicante de las múltiples soledades humanas y herramienta de la compasión. Muchas, muchísimas cosas. Por eso la encuentro indefinible. El destino de la novela está indisolublemente ligado al destino de la poesía. No del poema sino de la poesía. Ahora mismo, la novela es todo. La conforman todos los elementos. Y, en su pretensión comunicante, anhela transformar al hombre. Es una nueva propuesta religiosa. Quiere que el hombre alcance la redención de todos los errores con que, en connivencia con el absurdo, se ha obstaculizado a sí mismo. Por eso es, hoy por hoy, el género más ambicioso y candente. Y el más liberador.

— *¿Cómo trabajó en Celia se pudre?*

— Con mucha cautela, tomándome todo mi tiempo. En ella empleé lo que, en apariencia, pueden ser diez años concretos. Sobre el tiempo, y especialmente en este tipo de actividad, nada sabemos. Me dispuse, en la medida de lo posible, a vigilarlo todo. Llegó un momento en que tenía una visión bien definida del conjunto de *Celia*. Sabía, con exactitud, hasta lo más nimio: en qué cláusula había que cambiar o poner determinados adjetivos, dónde sobraba una coma, cómo ubicar un sitio o un paraje o dónde empastar más sólidamente a un personaje. Recuerdo que, en su momento más febril, llegó a tener más de mil quinientas páginas. Después vino, tomándome también todo mi tiempo, la otra vuelta de tuerca. La apretura extrema para deshidratar y envarillar. Para mí ha sido un ejercicio inolvidable de manejo artesanal y sentimental del idioma, de oportunidad para controlar íntimamente las posibilidades de conexión entre los diferentes centros nerviosos de un libro, de





*Rojas Herazo y su esposa caminando por la calle.*

posibilidad de deslumbramiento ante las múltiples, inquietantes, evasiones, artimañas y rodeos de la palabra. También para asistir a ese maridaje, secreto, casi abstracto, que mantienen entre sí los diferentes sectores de un idioma, aún los más aparentemente distantes. La sola experiencia sería de un valor inestimable.

— *La particular estructura de Celia parece reposar en el orden del recuerdo.*

— Sí, el recuerdo es el tema central. Es, como le decía hace un momento, la célula madre de la que han de brotar las extremidades. Después de todo, el recuerdo es lo único que poseemos. Pero su drama radica en no poder alterarlo. Podemos purificarlo o desvirtuarlo pero no alterarlo. Es por eso, también, la herramienta de tortura más implacable con que nos destroza el absurdo. De allí también, como reconoce la misma Celia, que nunca nos arrepintamos de lo que hicimos sino de lo que no hicimos.

— *Las guerras civiles son una constante en su novela; generalmente militares rígidos, sin sueños, brutales y próximos a cualquier forma de la demencia.*

— Lo que me apasiona de nuestras guerras civiles es lo que tienen de trágico candor, de energía y de sueños evaporados, de trópico quemado, de cólera impelida por el sacrificio. Fue allí (y nunca en nuestra desventurada poética de entonces) donde alcanzamos el verdadero romanticismo. Me refiero a lo que



esta conducta del alma tiene de desdén ante la vida, de arrebató existencial, de empecinamiento para insistir en la elección de las causas perdidas. No en vano tuvimos ya una legión británica en la independencia, que fue nuestra primera gran contienda civil. Y Byron, el poeta romántico por excelencia, pidió, y le fue denegado por su defecto físico, su inclusión en ella. ¿Puede haber algo más conmovedor que el retrato de un grupo de donceles bigotudos que nos contemplan un instante antes de desaparecer? Son los fantasmas de un momento fantasmal. Ellos conocieron el horror de las heridas sin hospital, de las marchas a través de los veranos insaciables, de la derrota que los esperaba, que ya los tenía marcados antes de partir. Todo eso está allí, apretado en los rostros de esos jovencitos que pronto serán inmolados. En sus ojos demenciales, en sus mostachos incongruentes, en su altiva flacura. Nos miran, nos mirarán para siempre. Fueron nuestros abuelos y nuestros padres. Y sus dos o tres ideas —sobre el hombre, sobre la libertad que debe asistir a ese hombre para merecer la tierra, sobre la tierra de esa nación en que asientan sus botas— les fueron herradas en los sesos con exaltados panfletos. Con ellas, con esas ideas adentro, caminaron y masticaron frutas y preñaron a una mujer. Por eso en mis novelas se desprenden de sus retratos —tiesos, aparentemente monocordes y no próximos a la demencia sino ya instalados en ella como en su clima natural—.

Pero quiero recordarle que tuvieron sueños y que, si usted los mira y escucha de cerca, como al coronel Cortés, por ejemplo, los encontrará poéticos, entrañables, urgidos por una honestidad cercana a la inspiración.

— *La ciudad que vemos en su obra es una mezcla de brutalidad y ternura; símbolo de una lenta alienación, de la destrucción o el acecho de los centros del hombre. Así estaba señalado en su poema Preludios a la Babel derrotada. En Celia se pudre la ciudad es eso y también otra cosa: la pérdida del paraíso de asombro de la infancia y de sus terrores.*

— Llega un momento en que todo lo que hemos padecido en profundidad se transfigura en símbolo. Esa vastitud inhóspita de la ciudad, tomemos por caso. Toda ella es horror (y terrible dulzura) de lo confabulado. De la arrasadora alianza del hombre y de las cosas contra el hombre. En ningún sitio, como en la ciudad, el hombre ha estado “más abandonado y hambriento, más ebrio de amargura, más solitario entre los hombres”, así lo atestiguo en *Preludios a la Babel derrotada*. Ese mismo sentimiento es el que desarrollo en las páginas ciudadanas del burócrata de Celia. Pero también están, en ese poema y en la novela, la plegaria y algunos matices del sosiego casi ferozmente conquistados. Tal vez en Celia eso haya desembocado en algo que nos hace comprobar, en forma visual, tangible (las formas orgiásticas de la basura en las alcantarillas como un asumimiento expiatorio) la pérdida de un paraíso que jamás ha existido y cuya hermosura, y suprema razón de nostalgia, estriba precisamente en no poder alcanzarlo nunca. Llega un momento en que el paraíso se confunde con el ensueño de una ciudad cuya esencia y cuya naturaleza se transforma en doliente ventura. También la ciudad aparece allí como un acoso mitológico —con sus endriagos, sus gigantes, sus bestias y sus parcas— como otra de las tantas formas de lo abisal y monstruoso que milita contra ese niño, tiritante, doblegado por el terror, que se esconde en la armadura de cada hombre.

— *Celia se pudre es también la búsqueda del más hambriento amor: el de los orígenes, el consuelo de los orígenes.*



— Sí, creo que a la postre eso puede ser *Celia se pudre*. La matriarca, el relato de su sufrimiento y su despojo, podría ser un intento de consolarse, reabasteciéndose, con el retorno a la tierra del origen. Otra vez Anteo.

— *La novela respira un humor que va de la ternura al sarcasmo. Inclusive a formas extremas de la ternura y a formas despiadadas del sarcasmo.*

— Esos extremos son absolutamente necesarios. Por lo menos en lo que persigo relativísticamente. El humor es un punto de reposo. Y una cortesía de la piedad. Tenemos compasión de alguien y de nosotros a través de él, pues compadecer es una forma profunda de comprometerse con lo que suscita esa compasión, de compartirla a fondo, y sólo el humor o el sarcasmo, que es su forma más agresiva, atenúan y hasta explican, aislándola, el contenido de una situación determinada. Es un paliativo, en todo caso, y nos obliga a seguir siendo fieles a la alegría o a la travesura. Nada es totalmente serio ni nada es totalmente risible.

— *Entre las cosas más deslumbrantes de la novela hay una mezcla que no aparece, por lo menos con esta voluntad, en las otras novelas suyas: formas de contar primarias, casi brotadas de la pura fuente, y una maestría moderna, inclusive jalonada con búsquedas experimentales plenas.*

— A la búsqueda hambreada de los orígenes me he encontrado, lógicamente, con la magia en estado puro y con estados físicos y concienciales que parecen brotar en una linde anterior a la historia, anterior a la palabra. Mugidos y estertores en vez de vocablos, sudores que ofuscan y mojan la razón, alteraciones de la conciencia en grados tan embrionarios que se vuelven lodo sensorial, en el cual chapoteamos sin rumbo. El hombre no ha salido de sus antros oscuros. Sigue en el infierno. Y, como nos recuerda Sade, “en este infierno todo es paraíso”. Tal vez sea esta la definición más certera de la tierra. Allí, en tan primarios estados, demoran muchas de nuestras claves como individuos y como pueblos. Hay que husmear y avanzar en ellos con toda la lucidez de que seamos capaces, hacer que nos vayan entregando lo que demora en su amenazante letargo. Todo eso es energía que funciona subterráneamente. Es necesario traducirlos en vivencias expresivas. Lo cual, lógicamente, nos obliga a formas experimentales con la palabra. Recuerde que toda novedad es arcaísmo. Además, el desarrollo zoológico del libro exige estas instancias explorativas. Es su naturaleza misma.

— *Usted ha señalado que la narrativa americana actual no solo fue informada por la novela norteamericana sino por los abuelos españoles.*

— Y es evidente. El cantar de gesta y el sabroso vitalismo del Arcipreste, por tomar dos ejemplos, están en el fundamento de la narrativa contemporánea en Latinoamérica. Tan nuevos como la Woolf y Faulkner. Y tan necesarios como ellos. Sin la frescura de los romances primitivos no podríamos moldear nuestro decir actual. Todas las influencias foráneas, al pasar a nuestro idioma, se contagian de su esencial primitivismo, se contaminan de su barro placentario. En esto consiste el verdadero trueque. Lo otro sería un deporte de simples aficionados literarios. No sería ese estadio jadeante, de agresiva necesidad, que es el proceso de toda creación colectiva. Se batalla en los centros intestinales del idioma. Buscando la interfecundación. No olvidemos, al respecto, que algo le sucedió al lenguaje de Bradbury al ser traducidas sus *Crónicas marcianas* por Borges. Estos acontecimientos nunca son gratuitos. Por eso no me cansaré





*El escritor en España en 1986.*

de repetir que todo arte verdaderamente primitivo —y lo más primitivo, por la orgía y extensión de su apetito, ha vuelto a ser la novela— es siempre feo, pues viene embarrado de sustancias fetales. Todo recién nacido es feo.

— *¿Después de Celia qué viene?*

— Lo que tenga que venir. No soy hombre de planes ni definidos ni definitivos. Seguiré narrándome, que es mi narrar. Cualquier cosa es motivo de hechizo. Todo nos reclama, absolutamente todo. Estamos, como siempre, a expensas de esos endriagos que quieren usarnos, que se valen y abusan de nosotros para salir a flote, tal vez para dejar de penar un poco y de quejarse en las tinieblas.

### **CONSTRUIR UN PAIS**

— *Usted realizó una intensa tarea crítica en sus notas de prensa, tan viril y lúcida que sigue siendo sorprendente. Eso, sumado a su trabajo, son las razones que muchos vemos como la explicación de que se le pretendiera quitar espacio a la grandeza de su tarea.*

— Me propuse decir lo que veía y sentía. Partiendo de la base de que todo periodismo bien intencionado es siempre pedagogía social, quise poner el



acento sobre algunas verdades. Creo que fue esto lo que le dio algún contenido a mi tarea. Pero es bueno recalcar que ese trabajo lo hacía casi en total soledad. Llegué a creer, sinceramente, que el escritor, a menos que se afiliase a determinadas camarillas, no tenía ninguna significación en nuestro país, que cualquier desvelo era innecesario. Sin embargo, tenía mis hinchas. Algunas personas se acercaban a darme ánimos. Algo tan reducido, tan precario y reducido, tan familiar, que resultaba conmovedor. Una de esas personas alcanzó a decirme, de acera a acera: "Todos los días recibo y leo tus cartas". Esto me animaba parcialmente. Mi posición, en términos generales, no ha variado. Creo que el escritor requiere un terreno abonado por muchas generaciones para subsistir y justificarse. Además, la sociedad necesita estar urgida por determinadas reclamaciones, haber alcanzado su madurez reflexiva, para sentirse interpretada por el escritor, para dinamizar las tensiones que éste le propone. La sociedad y el escritor se necesitan. Lo otro es teclear en el vacío. Recuerdo, al respecto, la combativa frase de Ortega cuando, con relación a la España de su tiempo, afirmó en su *Revista de Occidente*: "Debemos colocar grandes carteles en nuestras fronteras para alertar a todos, a nacionales y extranjeros: 'Aquí se pretende construir un país'".

— *Volviendo a los abuelos españoles, ¿cómo se relaciona su periodismo con el de Gómez de la Serna o Azorín, por entonces modelos vivientes?*

— Con el de Gómez de la Serna, sobre todo. Nos interesaba su buidez (a ratos su dicacidad), el escalofrío que transmitió al periodismo, su pericia para descubrir la sorpresa en la trivialidad. Sus greguerías —y siempre hizo greguerías, aún en sus aparentes ensayos o en los más inesperados pasajes de sus novelas— eran relámpagos. Iluminaban la realidad. Muchas de esas greguerías eran píldoras poéticas. Con el rigor y el nervio de los haikais. También, y por oposición, nos interesaba el quietismo casi orientalista de Azorín. Su manera profunda y tranquila (acechadora) de descifrar la inmovilidad pueblerina. Y su avaricia para adjetivar. Persiguió la sobriedad en tal forma (tal vez por eludir algunas formas de la grandilocuencia española) que alcanzó un estilo telegramático. Tan despojado y conciso, tan parco, que corrió el peligro de convertirse en tartamudez, incluso en necedad. Ultimamente le dio por las frutas. Alcanzó, como premio, una vejez delgada y transparente. La suma, tal vez, de lo que perseguía estilísticamente. Pero es ahora cuando apreciamos la justicia de su labor. Sabemos que el despojo es resultado de un fecundo respeto más que por el lector por el puro destino del idioma. También debemos recordar el periodismo de Dos Passos y de Hemingway. El primero, aún en sus novelas, fue en todo momento el avanzado de un gran diarismo. El segundo intentó, alcanzándolo muchas veces, un idioma deshidratado, condicionado por la crudeza objetual, dispuesto a ceñirse, como la piel a los huesos, a lo que estaba narrando. Fue un gimnasta. Entendía que escribir es otra forma de actuar, incluso de combatir y gozar. Esos fueron algunos de nuestros modelos vivientes.

— *¿Por qué afirma usted que la arquitectura es uno de los refugios funcionales de la poesía?*

— Porque está a la vista. La arquitectura es poesía. Se construye un edificio como se modela una estatua. Su plasticidad es metafórica. Le Corbusier es Picasso, Niemeyer es Villalobos. Música y pintura como elementos del poema. Por eso es tan serio el urbanismo. Es monstruoso, por ejemplo, lo que ocurre en Bogotá, una ciudad que crece a espaldas de su habitante. Ubicada en uno de



los sitios de más alta pluvialidad del mundo, en Bogotá no hay aleros ni cornisas. Un orgullo vacuo levanta esas torres de cemento, insulares, arrogantes, donde el hombre ha sido olvidado como transeúnte. Así mismo, se construyen vías exclusivamente para los automóviles, no marginando sino negando al peatón. Todo esto se traduce en neurosis urbana, en odio secreto al edificio, que debería ser fuente de amor y trabazón funcional con lo circundante. El gran arquitecto es, de hecho, un gran urbanista. Sabe que el edificio es el hombre como habitáculo. Tiene que concebirlo y realizarlo por tanto, como una función comunal, urbana. Y con el mismo cálculo inspirativo que hace posible un poema.

— *Desde la muerte de Gaitán, que le hace escribir aquella elegía vertical, usted parece no interesarse en lo que se llama política en Colombia. Un amigo suyo ha señalado que usted es un escéptico de ese tráfico de ilusiones.*

— Tengo que apoyarme en la vieja verdad de que tanto como se aprecia y se necesita a la política se detesta a la politiquería. Sabemos en qué consiste la diferencia. La política (y sigo insistiendo en viejísimas verdades) es la primera actividad del hombre. Es la faena de la *polis* por excelencia. Política, por tanto, pasaría a ser la forma más civilizada y eminente del convivir. Consciente o inconscientemente, siempre estamos haciendo política. El solo hecho de vivir es ya una función pública. Tenemos, como ciudadanos, deberes ineludibles. Y vivir, y sobre todo vivir en comunidad, es un sostenido acto de imaginación. Para tener una conducta pública debemos previamente imaginar y planificar esa conducta. La imaginación nos hace posibles como cifras, de una sociedad. Cualquier concepto, cualquier gesto, aun la simple abstención, son ya políticos. Nos comprometen en totalidad. Por eso admiro profundamente a los hombres públicos. Admiro su tozudez por avanzar en una vocación tan colmada de incertidumbres. Y admiro su persistencia en modelar situaciones con la arcilla más aleatoria y menos consistente de todas: el ser humano, las muchedumbres. Todo a la búsqueda de un dibujo estatal, de una saludable (arrogante) fisonomía del Estado. Todo esto como síntesis modélica del hombre público. Pero cuando la política deja de ser la gloria del Estado y se convierte en un ajetreo de mercachifles, debemos curarnos en salud. El escepticismo es entonces una forma de la higiene.

— *Sin embargo, todo su arte respira el mejor de los sentidos políticos: exaltación de la vida, compañía al hombre en el terror, resistencia a la muerte, defensa de la inocencia.*

— Sí, es mi forma de entender la política. Yo hago mucho más por el hombre, por su nuda esencialidad, trabajando una página o un lienzo que buscando un acomodo partidista. Sé muy bien que mi tarea carece de oropel. Y que esa carencia ha sido buscada e incluso mimada por mí. Después de todo, la vida no le concede a cada hombre sino lo que ese hombre le ha exigido profundamente a la vida. Pero esa página o ese lienzo pueden alguna vez ser posibles por una constante necesidad de transfiguración. Se pretende acompañar al hombre, luchar contra los terrores que lo aniquilan. Y hacerlo a partir de uno, a partir de los terrores que nos aniquilan a nosotros. Y eso, lógicamente, es una obra pública, una tarea política. Aspirar a que la sociedad sea permeable a la palabra o a cualquier otra forma de comunicación es casi trágico por lo conmovedor, por lo que requiere feroz esperanza. Se defiende la inocencia como tuétano de la vida (ante los crímenes sin explicación, ante los ferales genocidios, ante el brutal y permanente espectáculo del hombre acosado,



negado y destrozado por el hombre) porque se espera alcanzar alguna vez un tan alto grado de lucidez que la convivencia, la verdadera convivencia, quede replanteada. Por eso la máxima aspiración de la inteligencia creadora es a destruir un estado de cosas (la histórica y endémica equivocación) fraguado y anquilosado por la enemistad a la vida. Por eso el escritor, quiero repetirlo, es un agitador y un dinamitero. Es, a un tiempo mismo, quien maneja el voltaje comunicante, el vaticinio y la tea. Aspira, nada menos, que a renovar la vida, la vida subjetiva y la vida pública, desde sus puros cimientos. Es el político por excelencia.

— *En una entrevista con Gonzalo Arango, en los 60, usted dice que dudaría entre deshacerse del Pentágono, el Kremlim o la catedral de San Pedro. ¿Cree que estos imperios de la fe y la destrucción siguen siendo igual de peligrosos para la hermandad de los hombres?*

— Cada día, y por efecto de su fosilización, son más peligrosos. Hasta el punto que ya empiezan a no pertenecer a la historia sino a la paleontología. La máxima aspiración de todo ser presumiblemente libre es que el hombre se gobierne a sí mismo. Lo demás es desembocar en las diferentes formas, estatales o religiosas, de la sacralización policiva. Afortunadamente sabemos, también de vieja data, que las utopías terminan realizándose.

## **EL BOOM, LA IRONICA DICTADURA**

— *Ahora que hablamos del poder, fenómenos como el boom son ramificaciones del uso del poder. ¿Usted considera que este boom fue un fenómeno simplemente comercial o tuvo algún tipo de inspiración política?*

— De ambos componentes, casi en iguales dosis. Sabemos lo de la revolución cubana y cosas así. Ya esto se ha convertido en tópico recurrente. Pero lo que en fin de cuentas ha sucedido con el **boom** es el lógico resultado del encuentro literario de América Latina con las grandes estructuras publicitarias de las sociedades competitivas. De allí su potencia irruptiva, sagazmente aprovechada como un arte aparentemente comprometido, entre otras muchas cosas, con banderías en lucha. El ataque a un flanco de las dictaduras se ha puesto de moda. O el aprovechamiento de una aséptica y bien dosificada neutralidad. El escritor, en estos casos, aun creyendo saber (aun de buena fe) contra qué o contra quién lucha, es manipulado. Es ya una lujosa mercancía y, como tal, tiene que obedecer a los zarandeos de la oferta y la demanda. Es el peligro implícito en el éxito encauzado comercialmente. El escritor de cualquier *boom*, en el fondo, por el hecho simplísimo de ser escritor, tratará de rebelarse. Pero el engranaje de los sistemas en juego lo sofoca y arrolla. Convertido en otro de los tantos elementos de producción en gran escala, se le pide que satisfaga una morbosa curiosidad (que no respeta ni su intimidad ni su ritmo creativo) fomentada por los mercaderes del libro. Por ahí ha dicho alguien, refiriéndose a la cascada de titulares con que empiezan a apabullarnos —con el señuelo antológico se abusa de textos sobradamente conocidos; proliferan las reediciones, aparentes o ciertas; se mantiene un estado de inseguridad nerviosa entre los lectores, que ya no saben si conocen o no la totalidad creadora de sus escritores favoritos; se mantiene, en torno a esos escritores, un clima de “vedettismo” extraliterario—, que lo único que les falta por publicar, de ser posible en varios, en muchísimos tomos, serían los telegramas de felicitación que les envían de muchas partes.



El resultado de todo esto es que los integrantes del *boom* están ejerciendo, a pesar de ellos y por sobre ellos, una forma de poder ajena a la propia naturaleza de su trabajo: una dictadura de estructura publicitaria. ¿Realmente saben estos escritores (el poder es siempre misterioso e inasequible, siniestro siempre) quiénes son sus conductores en la sombra? Y si lo saben, o siquiera lo sospechan o intuyen, ¿por qué no han frenado a tiempo o por qué no piensan en frenar? Hebetados como se encuentran, ¿han perdido sus reflejos de lucha? El asunto es inquietante. Nada se consigue, nada se avanza, con que cada día nos recuerden que unas cuantas cifras son las únicas, y ya contumaces, merecedoras de la atención, de la imitación o de la alabanza. Esto es, absolutamente, insistimos, una dictadura más. Sostenida y mimada, como todo absolutismo, por una propaganda infatigable. Los escritores del *boom* son, pues, dictadores a su pesar, que juegan a oponerse (no todos, por supuesto) a las satrapías de bota y sable. Al ser atrapados por sus propias redes, han caído en la más esperpéntica de las ironías.

— *¿No es detenible esta dictadura?*

— Lo peor es que ya esto parece irreversible. Lo que fue una prometedora insurgencia se ha convertido, apenas en un par de décadas, en un primadonismo aburridor. El estallido del *boom* nos pareció a todos el anuncio de que los pueblos marginados de esta zona de América, los bárbaros de turno, merecían un sitio. Todavía estaba fresco el ejemplo de las literaturas rusa y norteamericana. De las estepas y de las praderas (hasta entonces la periferia cultural) llegó la cosa. La obra primigenia del *boom*, eso sí, ha quedado. No sabemos hasta qué punto perdurable. Además, lo perdurable es discutible e, incluso, innecesario. Pero la obra de ese grupo de escritores —entonces agresivos, impulsados por las subterráneas verdades de un continente que aún permanece anestesiado por el colonialismo— fue una unánime y espléndida batalla. Cada uno de ellos aportó su visión de un grupo de formas marginales de la vida americana. Con ellos comienza nuestra verdadera novela. Ya eso pertenece a la historia literaria. Lo demás empieza a pertenecer al vodevil.

### **TEMAS URGENTES: AGUSTIN LARA, EL BOLERO, LA CURSILERIA**

— *Ahora un tema urgente: Agustín Lara.*

— Agustín Lara fue uno de los conductores sentimentales de mi generación. El momento en que el hombre es sacudido por el sexo —ese instante en que la lujuria puede ser locura desatada o dulzura trepidante—, pues todos los instintos se agolpan queriendo salir a destrozar, rogar, dilapidarse o fecundar, llegó Agustín Lara con su voz desmantelada y sus ritos de cabaret. Era lo contrario de un jefe y, sin embargo, fue nuestro conductor. Y lo fue, además, por derecho propio. Nos enseñó a paladear la penumbra de los rincones en que gordas y beatíficas madrazas intentaban remedar la caricatura del pecado. Nos enseñó, de golpe, con asmática disciplina, la tristeza casi cementerial de los prostíbulos. El flanco amargo en que el venéreo candor puede ser tatuado con febriles estigmas.

Amamos (con auténtica falsedad y rigurosa desesperación) la tragedia de esas rudimentarias bacantes que descocaban la tediosa decepción, el mal gusto y la corrosiva esperanza. Su canción fue, por ello, una sola, repetida y siempre indescifrada canción. Una lacrimosa elegía que era sostenida (y conturbada) por un alegato sin respuesta. La flacura y la cicatriz de Agustín Lara se nos





*Otro instante en la vida de Rojas Herazo.*

aparecieron entonces como la prueba de algo irrefutable. No tuvimos argumentos ni fuerza ni deseo de rebatirlo. Se apoderó de nosotros como un olor.

— *Entonces se conserva.*

— Sí, está allí, intacto, perfumado con fúnebre insistencia una misma y dolida zona del recuerdo. Con todo su coro de lacrimosos evangelistas: Ramón Armengot, Juan Arvizu, Pedro Vargas, Chucho Martínez, el prepotente Carlos Julio Ramírez y el tardío Lucho Gatica. Todos contribuyendo a hacer perdurar el olor de Lara, su perdurable olor a momia forrada de jazmines, a viejos huesos y a vieja ahumada piel disfrazándose, entre los lutos, sucesivos lutos evocativos, de joven-viejo tristísimo-chulo que habitará, por siempre, para siempre, ese mismo bolsillo o esa misma solapa de su descolorida gabardina.

— *¿Y Sachtmo? ¿Y Ellington?*

— Sachtmo y Duke Ellington fueron otra cosa. Encarnaban, por turno, la violencia (y hasta una especie de mesiánica demagogia) y la aristocracia de una protesta. Los trompetazos de Armstrong derribaron muchas cosas. No en vano fue contemporáneo de lucha reivindicativa de Langston Hughes. Ellington, la finura de sus aportes, representaba el *jazz* elitista, el que buscaba una sutura instrumental con la música tradicional de Occidente. Los dos, pues, eran las dos caras de una misma medalla.



— *¿Qué es, entonces, para usted la música?*

— En cuanto a mí, la música es un irritativo. Me entrego al verdadero sabor del mundo contaminado con los objetos y los rostros. En alguna forma, haciéndome saborear algo que puede parecerse al infinito, la música me hace sentir que no somos del todo terrenales.

— *Sigamos con los temas urgentes: el bolero, la cursilería. Es conocida su vieja insistencia en el bolero, desde mucho antes de la actual fiebre por él.*

— El bolero ha sido para mí una perspectiva de afelpada tristeza, una forma de hurtarle al tiempo fragmentos de un candor disfrazado de fogosidad. Algo que sostiene, modulándolo, un voluptuoso contenido de sufrimiento. Tal vez la forma más positiva de no envejecer en totalidad y de seguir amando mis espectros.

La voz carnal de Olga Guillot, el ímpetu de sus bocinas enronquecidas por el irrealizado deseo. La voz dorada, opaca, modelada por el hambre recóndita y el paladeado suplicio, de Ginelda Mancini. La voz ripiosa de Celia Cruz, sus estertores y mugidos que recuerdan algunos matices del cante. La voz de Toña La Negra, que tiene la graciosa altivez y la abundosa petulancia de una lavandera a la que se ha encomendado la tarea de curar de amores a un príncipe.

Todo esto podría ser una aproximación al bolero, a su cadencia felina, a su duelo, a la perversa lentitud con que nos destruye.

— *Cómo definiría usted la cursilería?*

— La cursilería es un don. No basta querer ser cursi, hay que serlo en profundidad, comprometiéndonos a fondo. Y hay que ser un practicante de todas las horas. Es la única forma de alcanzar la veteranía. Me refiero a la cursilería de la buena, de la que teclea en los ángulos más sápidos (y más indefensos y delicados) de tu existir. Si no arriesgas los sentidos, no puedes ser cursi. Tienes que tener mucho cuarto comido, mucho susto nocturno, muchas rosas disecadas y trituradas en tu almario, para ser un auténtico cursi.

— *¿Cuáles son los servicios de esta actitud?*

— Es la cursilería la que te protege del dolor y la ironía. La que te hace llorar a tiempo, defensivamente. Es el sentimentalismo como coraza intuitiva. Sin la cursilería estamos perdidos. No daremos oportunidad a nuestros sentidos de que nos ayuden. Ella nos hace permeables ante la agresión de lo desconocido. “La cursilería arropa” nos recuerda Gómez de la Serna.

### ***EL CINE, LA MAS ALTA DUENDERIA***

— *Sus notas sobre cine son, igualmente, precursoras. Sobre todo cuando aborda las limitaciones del cine nacional. ¿Qué importancia le concede al cine?*

— El cine es pintura en movimiento. Tiene, entre otras muchas, la ventaja de enduendar más todavía la irrealidad de lo real, de cargarla de hipnosis. Por eso, por su potencia exagerativa, el cine es el gran maestro del verismo. Nos ha enseñado a que transformemos la realidad por el solo hecho de verla. De verla cotidianamente. Nos ha transformado en totalidad. Incluso es otra nuestra



capacidad onírica. Tenemos otra forma de narrarnos nuestros sueños a nosotros mismos.

— *¿Qué relación ha existido entre el cine y su trabajo literario?*

— Cualquiera que simplemente escriba un sobre de carta ya está influido por el cine. Ahora, qué diremos de un individuo que pretende ser un relatista. La palabra es imagen. La novela es ya un cine verbal, siempre lo ha sido. Sin la experiencia cinematográfica ningún obrero contemporáneo de la palabra hubiera sido posible.

### **FUTBOL, BEISBOL, AJEDREZ**

— *Usted ha sido un persistente espectador y gozador de algunos deportes. Escenarios, aspiraciones y símbolos del deporte están incorporados a su mundo literario.*

— Aquel que nos recordó que la filosofía había nacido en el estadio, y que seguía manteniendo sus apetencias y soluciones lúdicas, estaba en lo cierto. El hombre está condicionado, mental y físicamente, para ser un gimnasta. O sea, quien aprovecha eurítmicamente sus fuerzas. El deporte es, más que lucha, filosofía de la lucha, emulación civilizada. Por eso la barbarie, que muchas veces se desarrolla en los estadios, es contraria a la índole misma del deporte. Una acotación aparentemente al margen pero ilustrativa: un hombre en traje de baño, en una playa o en una piscina, está incapacitado para asestarle una puñalada a nadie. La mayor o menor cantidad de tela es definitiva en estos asuntos. La brevedad de la pantaloneta tiene su razón de ser.

Conservo mi *collage* privado de hazañas deportivas. Imborrables instantáneas de fútbol: el “toque” del negro Caro, por ejemplo. Era un catedrático que regalaba todos los domingos espléndidos recitales de balompié. Su picardía y sus esguinces, su forma de mimar el esférico, de paladear el *dribling*, parecían encaminados a demostrar un paradójico axioma: que el gran estilista no patea nunca con el pie. Lo hace con un recóndito (innato, pues se tiene o no se tiene) instrumento de precisión musical; que la jugada debe modularse en la mente para concretarse después como ejecutoria muscular. El negro Caro fue, como terrorista mental de la grama, la pesadilla de los guardametas.

También la finura de Gabriel Díaz Granados (un victorioso practicante de muchos deportes) para la improvisación y el veloz desarrollo de sus planes de ataque. Díaz Granados nos recuerda esos personajes del Montherlant de *Los once ante la puerta dorada*, ese moderno epinicio del balompié. O el *dribling*, demoníaco, enloquecedor, del flaco Meléndez. O el ímpetu de Julio Torres, que sólo ha tenido par en los redaños de toro de Garrincha. O la inspirada sagacidad de Pelé, sus inacabables reservas de picardía y astucia técnica en el área de candela.

Del béisbol cuento con las instantáneas al magnesio de la vieja Cabaña y el posterior Once de Noviembre. Chita Miranda que, como reconoció uno de esos teólogos de la pelota chica que pontifican bajo el palio del caucho o el Sanedrín del Camellón de los Mártires, no tuvo nunca un error mental. Era un iluminado. Sabía cuál era el instante justo de su apoteosis y lo pregonaba, sin temor ninguno, volviendo de revés su cachucha. La realización multitudinaria era total. Donald Bossa Herazo, nuestro gran poeta, aseguraba que todos los cartageneros eyaculaban con un jonrón o un simple tubeyaso del Chita.





*Con Rosaisabel.*

La velocidad, ya en las lindes del gamo y del lince, de Crissón y Papi Vargas. La potencia de brazo del Pipa Bustos, así como su oportunidad para generar el *hit* en el momento exacto. La astucia llena de valor y de rabia de Judas Araújo, su forma de convertir la tercera base en un bastión inexpugnable. La eficiencia sabia, rigurosa, de Andrés e Isidoro Flórez. Morón atravesando las calles de Cartagena, con su juego perfecto desplegado en el rostro como un estandarte. La risa de niño de Cavadía después de haber castigado la pelota, obligándola a besar las últimas yerbas del *left* o del *center*.

Y Petaca, único y solitario, improvisando el béisbol en cada partido. Lo recuerdo en el montículo, controlando con el mismo nervio la victoria o la derrota. Era un temperamental nervioso, un cerebral del juego. Magro, casi sin agua, no conoció el desfallecimiento. Su energía era de estirpe mental. Peleaba con la multitud y regañaba a sus compañeros de juego. Para él, el juego debía tener un desarrollo sinfónico. Ante eso era insobornable. Petaca fue, por todo este conjunto de cualidades, el verdugo de muchos equipos internacionales cargados de pergaminos. Todavía los cubanos se ponen alertas al oír su nombre. Recuerdo, en especial, una de esas tardes. Fue aquella en que lanzaba unas curvotas “así de anchas”, como aseguraba el Tito Bechara abriendo plenamente sus brazos. La victoria era visible al lado de Petaca, lo amparaba, parecía regir su gestualidad. Detrás estaba la penumbra, de amantista y cobre azulado, de una tarde cartagenera. Se oía el diapasón humano del



estadio, el silencio religioso de la multitud. Uno de los instantes de más dramática hermosura que he paladeado en mi vida.

Después todo se funde en una mezcla, entre sudorosa y polvorienta, de luchadores, boxeadores y corredores de fondo salpicadas con las estampidas con las efigies de toreros que venían en los paquetes de cigarrillos. El perro Sánchez en la misma galería de Jack Dempsey y Sharky, de Firpito Bogotano y Serafín Centeno. En medio está Antonio del Real, mi gran amigo de la infancia, instándome a abandonar las lecturas de Buffalo Bill por las de Emilio Salgari, que nos llevaría de la mano de Sandokán y de Yáñez, no al mundo de la aventura sino al orbe de nuestra imaginería y de nuestro sueño. Y, más atrás todavía, fundidos a los colores de mi patio infantil, los fantasmas de Haudine y Nick Carter pegados con almidón en el cancel de una peluquería de mi pueblo. Todo ello como un vasto elemento que totemiza y amojona mi candor. Formas mitológicas del heroísmo, como las de Hércules u Odiseo. De idéntico contenido al de los artistas de cine que nos divertieron o nos hicieron sufrir. O al de escritores y amigos que nos influyeron, que nos marcaron para siempre. Formas, en suma, imborrables, sanguíneas, chorreantes de contenido, compañeras de lo que nos ocurrió en un momento y un lugar de la tierra.

— *¿Qué utilidades vitales y artísticas le ha proporcionado el ajedrez?*

— Las que he buscado por sobre todas: la humildad (que te hace conocer y aprovechar tus límites) y la paciencia. Tengo a mi favor no ser un ajedrecista. Soy un simple aficionado. Esto me ha permitido encontrarle valores que, estando implícitos en él, le sirven, a quien procura aprovecharlos para determinados menesteres, de disciplina personal. Me gusta, para tal fin, reponer partidas de grandes maestros. Esto le enseña al aficionado que el ajedrez es un idioma —con su contenido metafórico y sus símbolos de enlace, con su oculta elegancia y su destreza artesanal— que nada tiene que ver con la palabra. Se actúa, como en todo arte, con un tiempo y un espacio exclusivos. Existe el idioma de Morphy o el de Capablanca. De ahí viene la humildad de que le hablo. Ellos no buscan el súbito estallido. Buscan la simple e inmediata ganancia de un peoncito, desestabilizar una posición con toda la lentitud pero también con todo el rigor posible, empleando esa misma paciencia, a su turno, para consolidar las posiciones adquiridas. Su maestría radica en aprovechar, desde el primer instante en que han sido detectados, los errores del contrario. Esto puede ser una forma superior de la astucia. Pero es también un ejemplo positivo en el eterno combate que el arte (me refiero al artista) mantiene consigo mismo. Esos maestros fueron grandes en la medida en que eran humildes (quiero decir rigurosos en el ejercicio de su paciencia) en ese arte tan difícil que es el arte de saber esperar. El ajedrez te obliga, también a manejar el recuerdo y la esperanza como instrumentos de cálculo. ¿Puede encontrarse un pedagogo más positivo, más entrañablemente severo; y que te obliga, además, a que tu única fuente de diversión sea tu propia inteligencia?

— *La niña Rochi ha sido una presencia esencial en su vida y en su trabajo. Están sus hijos como otra gran compañía. ¿Dónde se conocieron, cómo ha ayudado ella a su obra, a su existencia?*

— Nos conocimos en Cartagena. Ella ha sido siempre el amparo en el desvalimiento a que un hombre en mis condiciones —de lucha contra fantasmas interiores y exteriores— se ha visto forzado. Ella y mis hijos han sido mi única y verdadera compañía.

